



You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel·lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

Quim Monzó i la re-escriptura irònica de la fantasia
Montserrat Lunati

Catalan Review, Vol. XV , No. 1 (2001), p. 23-51

QUIM MONZÓ I LA RE-ESCRITURA IRÒNICA DE LA FANTASIA

MONTSERRAT LUNATI

Una vegada *El País* va demanar a un grup d'escriptors que parlessin dels seus llibres predilectes. Manuel Vázquez Montalbán va respondre amb un article de mitja pàgina sobre *Robinson Crusoe*, on assegurava que mai més no podria tornar a llegir el llibre de Defoe amb un plaer idèntic al de la primera lectura, de la mateixa manera que ja no podria tornar a apreciar els colors com quan encara els veia "gozosamente ahistóricos" (Vázquez Montalbán 6), o olorar la gent i les coses com ho feia quaranta anys abans. Havia perdut la innocència, i l'havia perduda llegint. L'experiència resultava irrepetible a causa d'altres llibres i altres interpretacions que s'interposaven entre aquella primera trobada amb *Robinson* i una possible relectura.

Els lectors, i els escriptors, que també són lectors, actuen, per manllevar una frase de W. H. Auden, com "those urchins who pencil mustaches on the faces of girls in advertisements" (Auden 4). La memòria intertextual sovint posa bigotis al record que tenim dels llibres llegits. Lectures i relectures de tota mena converteixen la primera experiència en un paradís perdut.

Però, qui vol tornar a un paradís perdut? Segur que ben pocs dels herois i heroïnes dels contes de fades que viuen terroritzats per parents sanguinaris, abandonats al bosc perquè no hi ha prou menjar a taula, o esperant durant dècades el petó fortuït d'un príncep que va de cacera o d'una princesa capritxosa que els desperti o que els retorni la forma humana que els ha estat presa tan arbitràriament. Hauríem de celebrar la pèrdua de la innocència i, una mica a la Duchamps, atrevir-nos a pintar uns bons bigotis als textos sagrats de la nostra educació sentimental.

Això és el que han fet alguns escriptors i artistes contemporanis amb els contes infantils: Donald Barthelme, Margaret Atwood, Robert Coover, Angela Carter, Salman Rushdie, Augusto Monterroso, Slawomir Mrozek, Giorgio Manganelli, Daniel Luttazzi, Lourdes Ortiz, Carmen Martín Gaité, Antonio Ferrer-Bermejo, Paloma Díaz-Mas, Luisa Valenzuela, Carol Ann Duffy, el dibuixant Quino, la directora de cinema Jane Campion, la pintora Paula Rego, Quim Monzó... El seu diàleg amb la tradició artística és tan divers com les seves preocupacions estètiques o polítiques, però sempre és el resultat d'una transgressió paròdica que construeix un text nou, autoconscient, un text que problematitza conceptes i supòsits legitimats per la tradició.

Aquest "ironycal recycling" (Kvale 23) del que constitueix l'herència cultural i que, com veurem, va més enllà del gest dadaïsta, situa aquestes re-escriptures dins l'òrbita del postmodernisme (o, almenys, d'una determinada teorització del postmodernisme). En paraules d'Umberto Eco, "[t]he postmodern reply to the modern consists of recognizing that the past, since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence, must be revisited: but with irony, not innocently" (Eco 32). Per tant, els nous textos no cancel·len el passat, i tampoc no respondrien, com diu Jameson en criticar la postmodernitat, a una apocalíptica "...disappearance of a sense of history, the way in which our contemporary social system has little by little begun to lose its capacity to retain its own past, has begun to live in a perpetual present and in a perpetual change that obliterates traditions of the kind which all earlier social formations have had in one way or another to preserve" (28).

Ben al contrari, són textos que des del present i amb la distància (relativa) que proporciona la ironia re-pensen críticament el passat, en aquest cas els contes tradicionals, una part significativa de la mitologia occidental. Inevitablement, la seva interpretació de la història literària està tenyida de preocupacions contemporànies, i una d'elles és, sens dubte, la nostra manera d'apropiar-nos de la tradició cultural sense que ens ofegui el seu pes formidable. La paròdia, una eina aparentment contradictòria perquè repeteix i al mateix temps qüestiona allò que re-escriu, ha estat una estratègia eficaç en aquesta negociació amb el passat. Gilbert Adair recorda que els postmodernistes sempre truquen dues vegades (com a mínim, podríem afegir-hi), i que la seva recuperació del passat és "[...] a knowing retrieval of the past, in which artists would square the circle by both parodying and revivifying the strategies of an earlier generation, making these strategies operative a second time around (the postmodernist always rings twice, as you might say) by inserting them within ironic, if not entirely ironic, quotation marks" (14).

Els personatges i les situacions dels contes de fades són, en general, de fàcil identificació. La majoria dels lectors poden establir la connexió intertextual i fruit-ne, per tant, d'una manera quasi immediata. D'aquí que s'hagin utilitzat en molts tipus de discurs, des del publicitari, l'educatiu o el terapèutic fins al pornogràfic o les edulcorades versions milionàries de Disney, gairebé sempre treient partit de l'estereotip, que en limita la significació però n'augmenta l'efectivitat. En aquest article, però, voldria parlar d'un tipus molt específic de reconstrucció del conte infantil: la d'aquells textos paròdics i desmitificadors que rellegeixen críticament els codis culturals naturalitzats per la repetició. Per dir-ho en paraules de Cristina Bacchilega, m'interessen aquelles re-escriptures iròniques del conte infantil que "overtly pro-

blematiz[e] mimetic narrative, gender identities, and humanistic conceptualizations of the subject, calling into question the naturalized yet normative artifice of the tale of magic" (140).

La revisió irònica del conte tradicional ha portat a diferents representacions de gènere, narrativitat o subjectivitat, però m'interessen sobretot aquells textos que, seguint Nancy A. Walker, podríem qualificar de "desobedients", textos que, d'una manera o altra, "expose or upset the paradigms of authority inherent in the texts they appropriate" (6-7).

El grup de cinc contes que Quim Monzó va incloure en *El perquè de tot plegat* (Vuitanta-sis 447-65) i que voldria comentar en aquest article, "La micologia" (447-50), "El gripau" (451-5), "La Bella Dorment" (457-8), "La monarquia" (459-61) i "La fauna" (463-5), poden ser bons exemples de text "desobedient". Monzó hi recupera trames i personatges dels contes infantils i ho fa de la manera que Linda Hutcheon (com Eco, Adair, i d'altres) identifica amb el postmodernisme: a través d'un "ironic rethinking of history" (*A Poetics* 5), que aquí es textualitza en forma de paròdia.

Podem considerar aquests contes de Monzó textos "desobedients" per raons diverses. Per començar, són metaficcions, és a dir, textos autorreflexius, amb comentaris que interfereixen explícitament amb la suposada transparència de les convencions literàries. El procés d'eliminar de la ficció la il·lusió del mimetisme (una herència del modernisme europeu que enllaça amb Cervantes i Sterne) esvaeix altres il·lusions. La reflexió sobre el caràcter de (re)construcció textual de la ficció ajuda a identificar les velles màscares culturals. Al mateix temps, conceptes com els d'originalitat o d'individualitat autorial, sempre relatius i especialment obscurs quan es tracta del conte folklòric (revisat i fixat, més que no pas creat, per escriptors com Perrault o els Grimm), es dilueixen en un mar de referències intertextuals, de textos que incorporen conscientment altres versions –literàries, cinematogràfiques, etc., no necessàriament iròniques– del text que parodien, de textos que s'apunten a la tradició, però que se la miren amb l'actitud irònica dels *urchins* d'Auden.¹

El mateix procés de deconstrucció que la pràctica paròdica facilita, re-situa políticament el nou text. És ben sabut que, durant segles, els contes de fades s'han mantingut fidels a les estructures patriarcals

¹ Tot i que molt recent, una re-escritura com la de José María Guelbenzu als dos volums de *Cuentos populares*, que recull i literaturitza contes populars de diverses parts d'Espanya, no és un projecte postmodern, com no ho seria el que va fer Italo Calvino amb els contes populars italians a *Fiabe italiane* (Bacchilega 20-1). En canvi, el recull seleccionat per Angela Carter a *The Virago Book of Fairy Tales* sí que ho seria: "[i]t is Carter's focus on subjectivity as constructed in social and narrative contexts that makes hers a postmodern approach" (Bacchilega 21).

pròpies de les societats que els generaven o perpetuaven. La majoria de les re-escriptures paròdiques contemporànies (o, almenys, les que podem associar amb el postmodernisme) qüestionen els valors culturals que s'hi han legitimat, i fan visible allò que no ho era, o el que s'acceptava com "l'ordre natural de les coses". Posen en evidència una determinada utilització del conte infantil com a símbol del que semblava "etern" o "universal" i, per tant, ahistòric i no susceptible de transformació cultural. El postmodernisme, com a fenomen "fundamentally contradictory, resolutely historical and inescapably political" (Hutcheon, *A Poetics* 4), planteja una recuperació del passat filtrada per la distància crítica, i proposa la deslegitimació de qualsevol "veritat" totalitària, homogeneïtzadora o essencialista, d'acord amb el que Lyotard va assenyalar en referir-se a la falta de confiança en els *grands récits* sobre el progrés i el coneixement que surten de la Il·lustració (xxiv). Per dir-ho com Brenda Marshall, aquests *grands récits* pretenen "make sense of the world according to one overarching truth", però "[t]he postmodern moment resists totalizations, absolute Identity, absolute Truths. It does, however, believe in the use-value of identities and local and contingent truths" (6). (El títol mateix del recull de Monzó, *El perquè de tot plegat*, subratlla irònicament la impossibilitat de trobar explicacions universals i objectives.) En conseqüència, molts trets del conte de fades tradicionalment acceptats com a no-problemàtics, com la submissió a la violència i a la crueltat, la jerarquització extrema de les relacions entre els personatges o la construcció no-igualitària dels rols genèrics, només continuen essent vàlids des de la nostàlgia més recalcitrant. És evident que la posició hegemònica que el conte tradicional atorga als personatges masculins obliga les figures femenines a col·laborar (de manera no problemàtica) amb un sistema que perpetua la seva marginació. Els reis i els pares poden ser tirànics, irresponsables, cecs davant les necessitats dels seus fills o de les seves dones, però la seva autoritat rarament es disputa. En canvi, quan el poder es troba en mans femenines, sempre es deu a causes sobrenaturals—elles són bruixes o fades—o a un desplaçament (del poder) que es presenta en termes negatius a través de dones fàl·liques, demonitzades per la narració—reines o madastres amb alguna venjança pendent que convertiran els éssers més vulnerables (nens, noiets o joves despistats) en l'objecte de la seva perversió. La deslegitimació del poder d'aquestes figures femenines va unida al restabliment de l'ordre —sempre hi ha alguna figura masculina que posa fre als seus excessos. El poder femení és presentat com il·legítim, pertorbador i sense autoritat.

Avui, el que podríem anomenar actituds conscientment progressistes, que són, fins a un cert punt, una prolongació de l'anti-autoritarisme dels anys seixanta i setanta (feminisme, anti-racisme, anti-colo-

nialisme, etc.), sovint es filtren en el nou discurs d'aquests textos post-moderns.² Sigui en forma de contes independents, o inserides en novel·les, moltes d'aquestes paròdies no es limiten a assenyalar els tics culturals d'un temps passat amb què els lectors ja no es poden identificar, sinó que forcen el marc formal i els temes tradicionals fins a convertir els vells contes en un instrument vàlid per a la representació de preocupacions explícitament contemporànies que el postmodernisme ha fet seves: la fragmentació o la pluralitat de la identitat; la revisió de les desigualtats genèriques, la crisi de la masculinitat i la visibilitat de les diverses orientacions sexuals; el reconeixement de la diferència o, millor en plural, de les diferències, que intenten superar el concepte d'un "altre alienat" basat en un sistema jeràrquic d'oposicions binàries (home-dona, blanc-negre, etc.), que no s'accepta com a "natural" perquè "there are no natural hierarchies; there are only those we construct" (Hutcheon, *A Poetics* 13); el descentrament de la perspectiva, que dona veu als marges i qüestiona la noció hegemònica de centralitat; la reflexió sobre els mecanismes de poder i de resistència; el desdibuixament dels límits de la fantasia; la voluntat de subjectar preocupacions "de sempre i de tot arreu" a un temps o un espai, d'historicitzar i localitzar l'experiència; o la conversió estratègica d'aquests contes en comentaris irònics sobre el possible cansament de les formes narratives.

Els contes d'*El perquè de tot plegat* que em proposo d'analitzar ens expliquen de nou les històries de la Ventafocs i de la Bella Dorment, dels gnoms del bosc i de la princesa convertida en gripau, de l'enemistat destructiva entre un gat i una rata de la tele que ens recorden tant els *cartoons* de la infantesa com l'*Itchy* i l'*Scratchy* dels *Simpsons*. Cadascun d'aquests contes és una xarxa de textos, un espai on es creuen els significats. I Monzó hi intervé d'una manera subversiva: sense respectar el guió original i explotant irònicament tots els tòpics, des del fetitxisme dels peus de la Ventafocs i de les germanastres fins a la identitat mítica de la Bella Dorment. La re-inscripció irònica d'aquests pobladors de l'imaginari infantil té un efecte defamiliaritzador que reforça altres recursos desestabilitzadors, com la resistència a la trama original, o la subversió d'estereotips i actituds convencionals que delimiten la nostra imaginació. Re-escritures com aquestes, que són el resultat d'una determinada lectura de les moltes versions que s'han fet dels contes tradicionals, criden l'atenció sobre la pluralitat interpretativa del text i plantegen la lectura com un exer-

² Fins i tot en el cas de paròdies que satiritzen el mateix exercici paròdic, com el recull de James Finn Garner, *Politically Correct Bedtime Stories*, llibre que amb el títol de *Contes per a nens i nenes políticament correctes* va ser traduït al català per Quim Monzó i Maria Roura.

cici històricament localitzable de creació de significat. Com assegura Hutcheon, "among the many things postmodern intertextuality challenges are both closure and single, centralized meaning. Its willed and wilful provisionality rests largely upon its acceptance of the inevitable textual infiltration of prior discursive practices" (*A Poetics* 24-5).

Fa temps que els parodistes com Monzó, i com molts lectors, han perdut la innocència, i el seu retorn al regne de les meravelles no és un viatge nostàlgic, o no ho és del tot, perquè ja sabem que "there is no position from which to step back and take a look" (Marshall 2), que sempre es parla des del posicionament del subjecte en l'entramat de discursos –gènere, classe, etnicitat, família, nació, llengua, etc.– que configuren una individualitat fragmentada i contradictòria. Han llegit, oblidat i recuperat els contes de la infantesa, han vist com escriptors i artistes de cultures diverses els re-escrivien, han recollit el que crítics i teòrics deien sobre aquestes històries i sobre la fantasia com a espai pel dubte, la subversió o el desig, han comprovat com la televisió i el cinema en feien unes versions que en destacaven sense reserves els aspectes més conservadors o n'aprofitaven irònicament el mite. I la seva memòria intertextual se n'ha fet ressò, impossibilitant qualsevol retorn a la innocència perduda.

Afirmar que els contes de Monzó són postmodernistes no significa limitar-ne la interpretació, al contrari. En el cas concret d'aquestes cinc paròdies d'històries infantils –com a les paròdies de llibres canònics de la literatura occidental del segon grup de contes de *Guadalajara* (*Vuitanta-sis* 505-35) i a "Pigmalió" (*Vuitanta-sis* 369-70)–, les reflexions teòriques sobre el postmodernisme ajuden tant en l'exercici de lectura específica de cada text com a establir relacions intertextuals amb la tradició artística i els discursos socials.

Recalquem, primer, les tres característiques generals dels textos monzonians analitzats en aquest article: són contes, són contes fantàstics i són contes fantàstics paròdics.

Monzó ha escrit novel·les, però és en el terreny considerat encara ara menys prestigiós, més "ex-cèntric", del conte on ha treballat amb més freqüència. El conte és un gènere que es beneficia de la narrativitat de la novel·la i de la tensió lingüística del poema, "un charco de aguas profundas" (Zarraluqui contraportada), que es converteix en el vehicle idoni per a la falsa simplicitat d'aquestes històries d'*El perquè*. Els reculls de Monzó –editats per Quaderns Crema, en una combinació de text i paratext certament afortunada– han contribuït de manera decisiva a prestigiar la narrativa curta en el marc de la literatura catalana contemporània, que sempre ha tingut bons conreadors (Pere Calders, Mercè Rodoreda, Jordi Sarsanedes...), però que fins ara mai no havia estat realment un gènere popular. Una visita a la pàgina d'in-

ternet dels Quaderns Crema³ proporciona una idea del seu èxit de vendes. La formidable llista de reimpressions dels seus llibres de contes (21 d'*Uf, va dir ell*, 1978; 18 d'*Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*, 1980; 15 de *L'illa de Maïans*, 1985; 25 d'*El perquè de tot plegat*, 1993; 9 de *Guadalajara*, 1996; 5, per ara, del recull revisat de *Vuitantassis contes*, 1999), i també de les set col·leccions d'articles i de les tres novel·les, així com les traduccions a l'alemany, a l'anglès, al basc, al danès, a l'espanyol, al finlandès, al francès, al gallec, al l'hongarès, a l'italià, al japonès, al neerlandès, al rus i al suec dels seus llibres, són dades que el confirmen com un dels escriptors catalans més llegits a Catalunya i fora de Catalunya. La seva literatura, o potser m'atreviria a dir, més específicament, els seus contes, i la seva presència mediàtica als diaris de Barcelona (actualment té una secció setmanal a *La Vanguardia*), a Catalunya Ràdio, i, mentre va durar, a TV3, han creat una certa "escola". Noms com els de Sergi Pàmies o Jordi Puntí, entre altres, se situen, malgrat les diferències, dins aquesta esfera d'influència. D'altra banda, Quim Monzó ha estat un dels escriptors contemporanis que ha contribuït més decisivament a reduir la distància entre la pràctica artística entesa com un exercici per iniciats i la que anomenem popular, dicotomia molt present en les discussions sobre les diferències entre modernisme (en el sentit anglosaxó del terme) i postmodernisme.⁴ I ho ha aconseguit a través d'una escriptura deslegitimadora, irònica, no realista, vanguardista, autorreflexiva... adjectius que fins ara mai no havíem associat amb la popularitat de vendes.

A una ressenya del seu últim recull d'articles de diari, *Tot és mentida*, Jordi Puntí comparava l'entusiasme per la sortida d'un llibre de Monzó amb el que poden provocar una pel·lícula de Woody Allen o un disc de Van Morrison, i esborrava la línia de separació entre literatura i periodisme⁵ tot afirmant que "Monzó es pren els textos periodístics amb la mateixa seriositat i rigor que quan escriu un conte, [...] i els sotmet a un obsessiu procés de reescriptura per tal d'obtenir aquesta treballada naturalitat que mostren" (3).

Darrere, doncs, de l'aparent naturalitat, hi ha, com en el cas de Josep Pla, una clara voluntat d'estil,⁶ i en el context de la narrativa

³ <http://www.quadernscrema.com> (18 abril 2000).

⁴ El que Andreas Huyssen escriu a *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, és particularment interessant pel que fa a aquest debat.

⁵ Un criteri que no sembla que tinguin tan clar els responsables de les llistes de llibres més venuts del diari *Avui*, que col·locaven *Tot és mentida* —que quan feia dues setmanes que havia sortit al carrer ja era el segon llibre en català més venut— primer entre els llibres de ficció (9 març 2000) i, una setmana més tard, entre els de no ficció (16 març 2000).

⁶ A l'article "Ninots xerraires sota el sol" Monzó afirma: "De vegades trobes algun universitari que aspira a ser escriptor i et passa, per exemple, uns quants contes que ha

catalana contemporània l'impacte de la seva obra i la seva manera de treballar ja es comença a notar.⁷ Una de les raons del seu èxit és, sens dubte, l'opció per un model de llengua que persegueix la màxima expressivitat i eficàcia, i que ell treballa de manera continuada i exigent. La revisió estricta a què ha sotmès els seus relats per l'edició de *Vuitanta-sis contes* n'és un bon exemple. El text monzonià sempre és conscient de ser una construcció lingüística.

Les cinc paròdies d'*El perquè de tot plegat* poden definir-se, almenys superficialment, com contes fantàstics. A tots ells els fets narrats transcorren en el pla que Todorov va anomenar del "meravellós" (41-57), el pla on s'instal·la una lògica alternativa que no té res a veure amb el que acceptariem com a creïble fora de la ficció. Ara bé, les categoritzacions sobre la fantasia de Todorov aplicades a aquestes paròdies del conte de fades aviat deixen de funcionar: els personatges exhibeixen una mentalitat i un coneixement del tot anacrònics, és a dir, contemporanis, i l'espai alternatiu de la fantasia queda relativitzat. Són textos, a més, en què la fantasia resulta una forma implícita de reflexió metaficcional, una mostra irrefutable de la literatura com a fabulació i del text com a construcció lingüística (Hutcheon *Narrissistic* 71-86).

Per qualificar aquestes contes de paròdies, manllevo el concepte de Linda Hutcheon, que les defineix com "one of the major forms of modern self-reflexivity" (*A Theory* 2), "a genre rather than a technique" (19), un tipus de relació intertextual que "involves not just a structural *énoncé* but the entire *énonciation* of discourse" (23), és a dir, de les circumstàncies de producció i recepció dels textos, i que requereix "ironic inversion" (6) i "[i]ronic 'transcontextualization'" (12). Es tracta d'una repetició amb distància crítica que emfatitza les diferències, més que no pas les semblances, entre el text paròdic i el(s) text(os) parodiat(s), i que adopta la ironia com a estratègia crucial (38). Aquest concepte de paròdia ja no la fa sinònima de burla (radicalment contrari, per tant, al de Jameson),⁸ sinó que reflecteix la seva naturale-

escrit, perquè els llegeixis i li diguis què n'opines. '¿Quants cops els has reescrit?', li preguntes. Et mira amb cara d'espant. '¿Reescriure'ls?'. No els ha reescrit ni un sol cop, ni li ha passat pel cap. Ningú no li ha ensenyat mai a fer-ho. Són petits kerouacs, adoradors d'aquesta patilla anomenada inspiració" (*Del tot* 166-7).

7 L'espai i l'objectiu d'aquest article no permeten una anàlisi de l'impacte que Monzó ha tingut en gent que ha començat a publicar després d'ell. Recordem només que a l'hora d'establir una tradició no-realista en la narrativa catalana, el nom de Monzó és crucial per la continuïtat entre una generació d'ironistes que la guerra civil quasi va silenciar i escriptors i escriptores més joves, l'obra dels quals, en alguns casos, ja s'ha consolidat.

8 A "Postmodernism and Consumer Society", afirma que la paròdia "produce[s] an imitation which mocks the original", i que "the general effect of parody is -whether in sympathy or with malice- to cast ridicule" (Jameson 16), una visió reductiva que

sa híbrida d'«authorized transgression» (Hutcheon, *A Theory* 130), i la presenta com un producte típicament postmodern (Huyssen 216-7). La paròdia subverteix des de dins, repeteix però no imita, perquè ho fa qüestionant el que reprodueix, sigui un text, un estil, un gènere o un mite. Segueix la tradició i al mateix temps la renova. La destrueix i l'actualitza. La naturalesa intertextual de la paròdia evidencia que les relacions entre textos no poden explicar-se simplement com a referències a textos anteriors, sinó que, com diu Kristeva, “a text works by absorbing and destroying at the same time the other texts of the intertextual space” (Marshall 130). És una forma d'intertextualitat que, tenint per aliada la ironia, pot ignorar les acusacions de *pastiche*, o de producte retro-nostàlgic. És el resultat d'una negociació interartística que, tot i partint d'una estructura estrictament intertextual, problematitza tot el que toca, bé a través de la sàtira, amb qui comparteix l'estratègia del discurs irònic, bé establint un diàleg conflictiu amb els discursos socials i històrics. Segons Hutcheon:

[...] postmodern parody marks its paradoxical doubleness of both continuity and change, both authority and transgression. Postmodernist parody, be it in architecture, literature, painting, film, or music, uses historical memory, its aesthetic introversion, to signal that this kind of self-reflexive discourse is always inextricably bound to social discourse. (*A Poetics* 35)

Hutcheon recorda un altre aspecte de la pràctica paròdica que també es pot relacionar amb Monzó com a escriptor català i en català: ha estat una de les formes literàries predilectes d'escriptors i escriptores de llocs com Irlanda o Canadà, “working as they do from both inside and outside a culturally different and dominant context” (*A Poetics* 35). La paròdia ofereix, doncs, un espai textual adequat per reaccionar críticament contra les imposicions, per donar veu als marges, a la diferència, a les estratègies de la resistència a desaparèixer davant les pressions contextuais que cancel·len l'heterogeneïtat.

I una d'aquestes estratègies és el discurs irònic. Tots aquests contes es caracteritzen per una veu narradora —de vegades focalitzada a través d'un personatge— que no és mai cínica, però sí profundament irònica. La ironia, crucial, com hem vist, pel funcionament de la paròdia postmoderna, ha estat definida i estudiada per Pere Ballart i el seu enfocament és el que voldria reproduir aquí. Ballart ens convida a considerar la ironia “no como tropo, ni figura retórica, ni siquiera como artimaña de persuasión, sino como auténtica «modalidad» literaria, capaz de superponerse a todo tipo de formas de composición ver-

ignora la seva complexitat com a forma profundament irònica que es mou entre la lleialtat a la tradició i la seva revisió crítica.

bal y cauces genéricos, y portadora de una visión del mundo en la que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad" (296). És precisament aquest concepte de la ironia com a "modalitat literària" (Ballart 296-355) el que il·lumina el tret estilístic predominant a les paròdies de Monzó. I és gràcies a la ironia que aquestes paròdies defugen la conclusió definitiva de la història. Els finals oberts, o quasi podríem dir-ne no-finals, tan freqüents en els relats de Monzó, no sempre s'estructuren a partir del final amb efecte recomanat per Edgar Allan Poe, que anava encaminat, de fet, a trobar fórmules alternatives de tancament.⁹ La resistència d'aquestes paròdies a oferir el consol d'un final conclusiu exposa el text monzonià a interpretacions diverses, no necessàriament excloents, que l'alliberen de l'espai tancat que textualment i simbòlicament associem al conte de fades.

Com diu Catherine Belsey, "[P]ostmodern narrative is at best ambivalent about its readiness to inscribe redemption. The promised consolation is not, on the whole, delivered, and not only at the level of plot. Discursive heterogeneity is not effaced but foregrounded by the refusal of first-person narration, by discontinuity of time and place, by quotation, allusion, pastiche and parody" (83).

Angela Carter ho fa evident amb les seves versions de contes tradicionals. Recordem, per exemple, que a "Ashputtle or The Mother's Ghost. Three versions of one story" (Carter 1994, 110-20) explica la història de la Ventafocs de tres maneres totalment diferents, rebutjant, per tant, la versió única, tancada, del conte, i proposant-ne, a través de la re-escriptura, la re-visió constant del sentit.

"LA MICOLOGIA"

A "La micologia" (*Vuitanta-sis* 447-50), el boletaire i el gnom de la sort que ha sortit, "plop" (447), de dins d'un reig bord mantenen una conversa totalment metaficcional: el gnom el vol convèncer que li pot concedir qualsevol cosa, només ha de dir què vol, però el boletaire no se'l creu. "Això només passa als contes" (447), insisteix, tot i que el gnom li assegura que "[t]ambé passa a la realitat" (447). La seva discussió és un palimsest irònic de moltes altres converses rituals del conte tradicional. Per fer que el boletaire se'l cregui i tots dos puguin comportar-se com s'espera que ho facin, com a éssers textuals d'una genealogia ben determinada, el gnom li crida l'atenció sobre el seu

⁹ Aquest és un recurs que Monzó ha utilitzat a molts contes i articles de diari, però que no es pot, com s'ha fet en alguna ocasió, atribuir de manera indiscriminada a tota la seva contística.

aspecte: "Tens al davant un homenet amb barba blanca, barretina verda, botes amb picarols a les puntes, que sura a mig metre de terra, ¿i no t'ho creus?" (448). Però l'home, escèptic, ¿com pot formular un desig si no hi creu, en els gnoms?

La indumentària no és l'únic senyal d'identitat del gnom. El seu comportament previsible, la seva consciència de ser un *word-being*, un ésser literari, i la manera de demanar al boletaire que compleixi amb el seu paper a la història, el converteixen en un dels elements claus de la paròdia. El gnom de Monzó repeteix el gest de tants altres gnoms de la sort que surten inesperadament de sota un bolet i ofereixen a un personatge —que no s'ho acaba de creure, encara que per raons diferents de les del boletaire de Monzó— l'oportunitat de formular un desig que es pot fer realitat. Repeteix el gest de sempre, però el repeteix en contra de si mateix. És a dir, el gnom vol que el boletaire segueixi el joc, i això és el que justifica la seva presència al conte: fer realitat un desig. Però, al mateix temps, ell, que és el personatge que introdueix l'element fantàstic al conte i que, per tant, permet la connexió amb el gènere parodiat, amb el seu comportament gairebé robòtic mostra els senyals de cansament d'unes formes literàries que ja no poden repetir-se sense ironia.

El boletaire no sap què triar. Les diferències, que en la conceptualització postmoderna de la paròdia són més importants que les semblances, aquí es fan evidents. L'home no sap què demanar i el temps passa. "No puc esperar eternament" (448), li diu el gnom. Però el boletaire està aclaparat. No sap per on tirar: "¿Un Range Rover? ¿Una mansió? ¿Un iot? ¿Una companyia aèria? ¿Kelly McGillis? ¿Debora Caprioglio? ¿El tron d'un país dels Balcans? El gnom hi fa cara d'impaciència" (448).

Aquí la limitació no es presenta en forma de tres desitjos, sinó a través d'una preocupació molt més contemporània: el pas del temps. El gnom li dóna cinc minuts i ja n'han passat tres. S'ha de decidir. El gnom li va cronometrant el temps, com si es trobessin en un concurs televisiu, un minut i mig, un minut, trenta-tres segons, quinze segons, quatre segons, dos segons... Just abans que se li acabi, el boletaire té una idea: demanar un altre gnom. I, efectivament, se'n va el que hi havia i n'apareix un altre de ben igual, que comença a dir les mateixes coses que el primer, un altre robot que fa el que s'espera que faci, però ja sense el convenciment del gnom del conte de fades que no ha estat filtrat per la ironia.

Robert Coover, que a "The Magic Poker" (20-45) parodia la meravella de poder demanar un desig i que se't concedeixi al minut, tot introduint-hi un element sexual present al títol mateix (una noia troba un atiador màgic en un territori desconegut i, en besar-lo, se li apareix un home alt, esvelt, amb jersei de coll alt i pantalons foscos, que fuma

en pipa), en una dedicatòria a Cervantes, el primer parodista modern, escriu: "Like you, we, too, seem to be standing at the end of one age and on the threshold of another. We, too, have been brought into a blind alley by the critics and analysts; we, too, suffer from a 'literature of exhaustion,' though ironically, our nonheros are no longer tireless and tiresome Amadisès, but hopelessly defeated and bed-ridden Quixotes" (78).

Si el gnom és un ésser textual devaluat per la repetició, un Amadís cansat i per força poc convincent, el boletaire és l'home contemporani, un Quixot pressionat pel temps, desconcertat davant d'un món que li ofereix tot, però que el col·loca a la vora d'un abisme d'abundància on aquest tot pot convertir-se en res si no segueix les regles d'un joc imposat per algú altre. Un joc que, com en el cas de Robert Coover, torna a re-escriure's, torna a convertir-se en narració, malgrat l'exhauriment, un exhauriment que ara queda neutralitzat per l'ús de la ironia i pel fet mateix de passar a ser un nou centre de reflexió.

No és casual que l'última paraula del conte sigui "angoixa". L'angoixa d'escollir, de no saber, d'ajornar la decisió indefinidament, en una cadena absurda de repeticions, tan absurda com l'esperança que qualsevol millora pugui venir d'intervencions màgiques. L'espai buit que defineix el desig, la distància entre el que es vol i el que (potser mai) s'obtindrà, fa que aquesta paròdia vagi més enllà de l'auto-reflexió narrativa. El boletaire pot demanar un altre gnom, i un altre i un altre, i així indefinidament, mentre el miratge del desig es multiplica i s'allunya, com Rita Hayworth als miralls de *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, 1948). Slawomir Mrozek utilitza un *regressus ad infinitum* semblant en "A la muntanya de vidre" (*L'arbre* 97-8), un conte paròdic que recorda els de Monzó, en què un príncep troba finalment la princesa que havia estat buscant tota la vida, i quan s'hi asseu al costat per demanar-li que es casi amb ell, s'adona que a la televisió que ella està mirant hi ha un príncep que s'acosta a una princesa que està mirant la televisió, i en aquesta televisió hi ha un altre príncep que s'acosta a una altra princesa... ¿Una metàfora de les limitacions del mateix fet paròdic, que evita la conclusió narrativa interposant miralls que alteren però que segueixen reflectint la vella, coneguda imatge?

Malgrat les distàncies temàtiques, la mateixa frustració ocasionada pel desig insatisfet de "La micologia" apareix a d'altres textos monzonians que fan referència al desig d'escriure, a la inscripció del desig en forma de literatura. Per exemple, la que experimenta l'escriptor de "Thomson, Braun, Corberó, Philishave..." (*Vuitanta-sis* 95-107), que no aconsegueix d'escriure res perquè, encara que disposa del lloc ideal per fer-ho sense molèsties, tot se li gira en contra, des de la calefacció a la màquina d'escriure amb tecles que salten inesperadament; o l'es-

criptor d'"El conte" (*Vuitanta-sis* 479-80), que destrueix el conte que acaba d'escriure perquè és incapaç de trobar-hi un títol adequat. Tots dos semblen tenir-ho tot a favor, com el boletaire, però el seu desig segueix definint-se pel buit, pel que no es realitza. I no obstant, paradoxalment, és gràcies a aquesta insatisfacció que els dos contes es converteixen en narracions, és a dir, vencen el perill de l'exhauriment. El boletaire pot sentir-se desorientat davant del gnom que li ofereix tot el que gosi desitjar, però les possibilitats, per bé que ajornades, segueixen estant al seu abast.

"LA FAUNA"

A "La fauna" (*Vuitanta-sis* 463-5), observem un exemple problemàtic de desig que s'ha materialitzat. Aquí l'objecte del tractament paròdic són les sèries de gats i ratolins dels *cartoons* televisius. Aquestes històries infantils contenen escenes d'una violència extraordinària, però, igual que al conte de fades, la violència es fa invisible. No perquè s'accepti com a part d'un ordre inqüestionable, sinó perquè el tractament humorístic i la defamiliarització del ninot animat li treuen ferro. La diferència que la paròdia estableix respecte del text parodiat gira entorn de la satisfacció d'un desig. Durant centenars d'episodis el gat i el ratolí es persegueixen fins a destrossar-se, però el ratolí, un David més àgil i més llest enfrontat amb un Goliath força més ingenu i confiat, sempre acaba guanyant la partida. A la paròdia de Monzó, en canvi, qui perd és "[e]l rosegador" (463), "el ratolí miserable" (463), el parent intertextual dels animalets que un gat amb accent andalús anomenava "miserables roedores" als *dibujos animados* de la televisió espanyola dels anys anteriors a la invasió de *cartoons* japonesos. Quan el gat atrapa el ratolí i comprova que aquesta vegada no se li escapa, no s'ho pot acabar de creure. I el punxa amb una forquilla, i el cou a la paella amb oli roent, i el ratolí, insensible al dolor durant milers i milers de metres de pel·lícula, aquí pateix. Sagna i es recargola mentre es va morint lentament. Però el gat no s'atura: el posa directament sobre el foc, fins que el carbonitza i el vent s'endú la pols a què ha quedat reduït. El gat té prou temps per adonar-se que la violència ha deixat de ser innòcua, que fa mal, però opta per ignorar-ho i segueix amb la tortura. La satisfacció del desig fa que el gat, finalment, "[p]er un instant se sent[i] immensament feliç" (465). La inversió de la tradició fa visibles unes convencions fins ara transparents. Així, la mala intenció que provoca la violència extrema que el gat i el ratolí exerceixen l'un contra l'altre ja no es pot ignorar com si fos un passatemps divertit. El ratolí ha patit i ha mort. La fantasia s'ha acabat. No és pas la imatge dels dibuixos de la tele la que

ens horroritza, perquè sabem que al fotograma següent el ratolí seguirà essent el més cruel i el més astut, i el gat, encara que humiliat, es refarà de les bromes espantoses de què sempre és objecte. És la paraula de Monzó la que elimina les màscares confortables de la convenció quan, per una vegada, proporciona al gat el plaer venjatiu de no ser l'etern perdedor. La paròdia destrueix les seguretats mínimes d'allò que, pel fet de ser habitual, sembla intocable. I proposa canvis, proporciona alternatives, multiplica les possibilitats i ofereix, brevíssim i amarat d'un desig sanguinari de venjança, un instant obscè, orgasmàtic, pervers, de plaer. Com recorda Belsey, un tret freqüent de la ficció postmoderna consisteix a dir explícitament allò que sempre s'havia silenciats, "the impossible generates an extraordinary loquacity, a proliferation of textuality which calls into question the proprieties, complacencies and certainties of the past" (77). "La fauna" construeix un discurs antipuritat que es pot relacionar amb l'escepticisme de Monzó respecte dels excessos de la correcció política o del proteccionisme excessiu envers els fills. De vegades, els seus articles de diari es riuen una mica de decisions com la de la primera violoncel·lista de l'Orquestra Simfònica de Califòrnia, que no vol tocar *Pere i el llop*, la simfonia de Prokofiev (1936), perquè li sembla "una història políticament incorrecta" (*Del tot indefens* 62-3), o la d'una escola de l'estat de Florida que ha prohibit "La Blancaneu i els set nans" per massa violenta (*No plantaré* 94-5), o els canvis introduïts en personatges infantils perquè no donin mal exemple i no fumin (Lucky Luck), no preguin coca (capità Haddock), els agradin les pells de guineu ecològiques (Daisy, "la diguem-ne nòvia de Donald"), no busquin tresors pel món (el tio Gilito), etc. (*No plantaré* 182-3).

Un dels mecanismes que relaciona "La fauna" amb altres paròdies d'històries infantils és el tractament singular d'un element de la diegesi, en aquest cas la violència, que a les versions no-iròniques s'havia presentat com a no-conflictiva. I la violència està clarament relacionada amb la tensió sexual. El tractament paròdic subratlla la presència d'aquests elements i fa que no es puguin deixar de veure. És el que passa, per exemple, a l'actualització brutal de la connexió sexe-violència que es dona al conte de Danielle Lutazzi significativament titulat "Cappuccetto splatter" (63-8), on s'estableix un diàleg satíric amb la violència cinematogràfica que va des de Tarantino a les pel·lícules *gore*, en un ambient de super models, PRs milanesos, roba de disseny i ansiolítics.

"La Caputxeta Vermella" és igualment el punt de partida de Juan Goytisolo a *Reivindicación del Conde don Julián*, que inclou una "nueva versión sicoanalítica con mutilaciones, fetichismo, sangre" (85) del conte infantil (a l'inici de la part quarta de la novel·la). Alvarito

Peranzules es transforma en Caperucito Rojo i la seva topada amb el llop en una experiència homosexual (272-9).¹⁰

Un altre text que també incorpora la violència sexual latent a "La Caputxeta Vermella" és el poema "Little Red-Cap", de Carol Ann Duffy (3-4). Aquí un jo poètic femení troba l'experiència amb el llop – és a dir, amb la vida, amb la sexualitat, amb la crueltat, amb la literatura – beneficiosa. Ha estat una iniciació llarga i necessària – deu anys –, el final de la qual, encara més necessari, li permet sortir del bosc sola, feliç, i havent après a preguntar-se pels valors que la repetició institucionalitza ja des de l'ús mateix de la llengua:

[...] I took an axe
to a willow to see how it wept. I took an axe to a salmon
to see how it leapt. I took an axe to the wolf
as he slept, one chop, scrotum to throat, and saw
the glistening, virgin white of my grandmother's bones.
I filled his old belly with stones. I stirred him up.
Out of the forest I come with my flowers, singing, all alone. (3-4)

A *Snow White*, la novel·la més coneguda de Donald Barthelme, la Blancaneu és l'objecte sexual de la imaginació dels set nans i ella dorm amb tots ells. Barthelme destrueix, a més, qualsevol enfocament del món de la ficció com un espai tancat i sense fisures en impedir que l'argument domini la novel·la, en negar-se a oferir una conclusió que porti a tancar el llibre amb una sensació de final, o en introduir, al bell mig de la novel·la, un qüestionari en què ens demana si ens agrada la història, si hem entès qui feia de príncep i qui de madastra, si volem més emoció, o una dimensió metafísica, si estem asseguts quan llegim... (82-3).

"EL GRIPAU"

A "El gripau" (*Vuitanta-sis* 451-5), com a "La micologia", tornem a trobar uns personatges amb una indumentària que delata el seu origen literari. Aquí el color blau de la sang dels prínceps, que els fa tan atractius als ulls de les heroïnes antigues, es trasllada a la superfície en un moviment de clara genealogia postmoderna. El que ara és blau són els pantalons del príncep, objecte d'admiració per part de tots aquells a

¹⁰ A. Lee Six relaciona aquesta interpretació de "La Caputxeta" amb l'ambigüitat sexual present a les versions tradicionals del conte: el llop vestit de dona; el caçador que treu la Caputxeta i l'àvia de la panxa del llop a la versió dels Grimm; i el gènere masculí del nom donat a la protagonista en francès, "Le Petit Chaperon Rouge", en la versió de Perrault (141-51).

qui poden excitar uns pantalons "arrapats, que li marquen les natges, unes natges estretes i dures que fan que les noies i els pederastes girin els ulls quan passa i es mosseguin el llavi inferior" (451).

El conservadorisme d'aquest príncep va fins i tot més enllà del masclisme sorollós i ofensiu dels seus amics, també prínceps i amb vocació de *playboy* de revista, que creuen que totes les dones, princeses o plebees, "són unes verres" (452). El príncep dels pantalons blaus no comparteix les aventures dels seus amics perquè té por de descobrir que aquesta afirmació "igualitària" (452) pugui ser veritat i li impedeixi de trobar "la princesa pura que busca des de la pubertat" (452-3). I ha de ser una princesa, és clar, amb una plebea no s'hi val. I ha de tenir la forma, provisional, de gripau. I no serà com les altres perquè s'haurà mantingut allunyada de males influències durant el llarg període d'encanteri. I de tot això, aquest príncep tan troglodita n'està convençut perquè ho ha llegit als contes. (On, si no?). Així, quan troba el gripau, i aquest el saluda, "Groac" (453-4), i ell, vencent el fàstic, li fa un petó, "Muà" (454), l'encanteri es desfà i la princesa recupera la seva aparença original. Un altre desig acomplert que només proporciona un breu instant de felicitat, perquè passada la primera sorpresa, no saben què dir-se:

-En fi...

-Sí.

-Ja veus...

-Tant esperar i, de cop i volta, plaf, ja està.

-Sí. Ja està. (455)

L'anticlímax que configura el desenllaç del conte ens permet categoritzar aquest tipus concret d'ironia com un exemple del que Ballart qualifica de "contrastos en la forma del contenido", per mitjà dels quals sovint "[se] busca con la contradicción de los sucesos y las situaciones un efecto detonante que haga sentir al lector un poco de la perplejidad de sus personajes" (343-8).

De moment, aquella felicitat dels contes que el príncep llegia de petit resulta una mica remota. Ella, que ve dels límits, i ell, que ha optat per viure-hi, no estan gaire ben equipats per l'esforç extra que requereix la frustració de les expectatives.

La comicitat que domina el to de la veu narradora amb les al·literations de la salutació del gripau i del petó del príncep, el diàleg final, l'anticlímax, tot contribueix a negar la història d'amor promesa a les fantasies llegides (pel príncep i pels lectors). Resulta còmica també la subtil inversió d'identitats genèriques: el gripau (nom masculí) resulta ser una noia, i la figura a qui li agrada portar roba cenyida, i que ignora les mirades de desig que atrau, és el noi. L'estranyesa que expe-

rimenten un cop s'ha desfet l'encanteri, quan cal que es reinventin perquè la narració segueixi endavant, els paralitza, i la seva identitat sexual també sembla quedar-ne afectada. Les demarcacions genèriques flueixen, inestables, i l'heterosexualitat obligatòria del conte folklòric adquireix matisos menys determinants.

Cap dels dos no se sent còmode amb l'espai intertextual que se li adjudica. Fan l'efecte d'estar atrapats. El príncep, en un cos de noi, en un subjecte històric i una identitat cultural amb què li resulta difícil identificar-se un cop ha trobat el que buscava des de l'adolescència. I la princesa, en un cos de gripau, ja que després del petó és com si no pogués actuar de la manera previsible, segons el conte de sempre. Les seves primeres paraules demostren que amb aspecte animal continuava pensant i sentint com una noia: "Per fi has arribat –diu ella–. Si sabessis com he esperat el príncep que m'havia de deslliurar de l'encanteri" (454). La metamorfosi final, el retorn a la forma humana, tampoc la deslliura totalment del seu estat anterior. Ella també se sent lluny del seu jo intertextual que li reclama amor i admiració pel seu salvador.

La mirada irònica impossibilita la repetició inqüestionada, i els supòsits que es basaven en la repetició han deixat de tenir el sentit esperat, s'han tornat fràgils i provisionals. Si, com afirma Judith Butler, la construcció del gènere es basa en la repetició, en la citació, si el gènere en si mateix es pot definir com un "performative discourse", aleshores, com el terme *dona*, el terme *gènere*, "[a]s an ongoing discursive practice, it is open to intervention and resignification" (33). Existeix, doncs, la possibilitat "[t]o expose the contingent acts that create the appearance of a naturalistic necessity" (33), malgrat que "[g]ender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being" (33).

El conte de fades, amb la inflexible separació genèrica que el caracteritza, ha imposat un discurs heterosexual formulari i obligatori que s'enfonsa de seguida en qüestionar-se el sistema en què es basava la seva solidesa aparent: la repetició. Lluny de representar veritats ancestrals inapel·lables, els contes infantils que han conformat bona part de l'imaginari mític de la civilització occidental poden considerar-se mostres del que Butler anomena "contingent acts". El qüestionament de la inflexibilitat dels esquemes genèrics (en els dos sentits de la paraula) del conte tradicional ha deixat el príncep i la princesa de Monzó –que ara són incapaços de sentir l'entusiasme dels seus avantpassats intertextuals i no experimenten l'atracció sexual que havia funcionat tan bé durant segles– en un territori inexplorat, sense història, sense memòria cultural. I estan desconcertats. Gènere i identitat són espais porosos que les imposicions socials han tractat com si fossin espais sense interferències ni contradiccions. El príncep i la princesa

se saben hereus d'una tradició literària, però l'autoconsciència serveix per fer encara més visibles les diferències entre les representacions anteriors i la seva. La paròdia els ha convertit en el producte d'un discurs irònic i deslegitimador, i ja no poden reconèixer com a pròpia la tradició a què pertanyen. Atrapats en aquesta contradicció, fan el que poden: callen, perquè no tenen res a dir-se. Podem recordar aquí el concepte lacanià del desig, sempre insatisfet perquè no es relaciona amb un objecte real, independent del subjecte, sinó amb una fantasia, amb un objecte imaginari. El conte de Monzó no suggerereix solucions, però l'exposició mateixa del conflicte és un gest inevitable a favor de la transformació cultural.

Dos contes del recull de cent relats curts *Centuria*, de Giorgio Manganelli, «Cinquantadue» i «Sesantacinque» (109-10 i 135-6, respectivament) consideren la tirania de la repetició en relació amb un altre motiu fantàstic, el del cavaller i el drac destinats a enfrontar-se en una lluita en què el cavaller ha de matar i el drac ha de morir. El tractament de la repetició com una arbitrarietat permet que aquests contes, com els de Monzó, entrin en una relació conflictiva, però certament saludable, amb la tradició.

“LA BELLA DORMENT”

Amb un títol com “La Bella Dorment” (*Vuitanta-sis* 457-8), que no fa cap esforç per disfressar la seva naturalesa intertextual, no és estrany que en aquest conte hi hagi un cavaller que sap molt bé el paper que li correspon d'interpretar. “Conscient del seu paper en la història, el cavaller la besa dolçament” (457). Així descriu la irònica veu narradora l'acció del cavaller que ha vist la Bella Dorment en una clariana del bosc. La necrofilia que persegueix les Belles Dorments tradicionals aquí també és visible: “És freda. Té la cara blanca, com la d'una morta. I els llavis prims i morats” (457). Però no és pas una perversió necrofílica la que fa que el cavaller besa la noia (això, en tot cas, més aviat correspondria als seus antecessors del conte folklòric), sinó un sentit molt agut de la seva identitat textual. Tot i que força més despietada que no pas ell i amb la feblesa d'haver estat estirada tant de temps, un cop desperta la noia encara és més bonica, de manera que al cavaller no li sap gens de greu d'haver-s'hi de casar “tal com estipula la tradició” (457). Fins i tot somia, per un moment, amb la felicitat que els espera: tindran un nen, llavors una nena, i més tard un altre nen, es faran vells plegats, tot serà rodó... Però aquesta visió de benestar domèstic permanent s'esmicola quan adverteix que, no gaire lluny d'on són, dormint també en un llit de flors, hi ha una altra noia, igualment bonica, que també espera que la despertin amb un petó.

La re-escriptura de Monzó no qüestiona cap de les coses que converteixen el conte tradicional en una història d'horror: l'assassinat dels nens de la família o la violació de la noia adormida.¹¹ A la versió de Perrault, per exemple, la sogra de la Bella Dorment troba prou atractiu el tabú de matar, cuinar i menjar-se els fills o els néts.¹² Un tabú que encara es formula amb més crueltat a la versió espanyola recollida per Guelbenzu, on és el pare qui es menja, sense saber-ho, les seves pròpies filles, a causa de les maquinacions de la seva dona, gelosa de les atencions que el comte dedica a la Bella Dorment del bosc (151-4). A la versió italiana recollida per Straparola a «Le piacevoli notti», publicada a Venècia entre 1550 i 1553, la violència pren una forma diferent: el príncep no aconsegueix fer sortir la Bella Dorment del seu son profund, però li fa l'amor i ella fins i tot esdevé mare sense que li calgui despertar-se (Carter, *Fairy Tales* 16-7). Aquesta és una versió semblant a la del napolità Giambattista Basile, publicada a la col·lecció «Lo cunto de li cunti» entre 1634 i 1636 (Warner 220-1), seixanta anys abans que la de Perrault, «La Belle au bois dormant», en què els fills del príncep i la Bella Dorment se salven gràcies a la intervenció bondadosa del cuiner.

La paròdia de Monzó no s'entreté en els aspectes necrofílics o gòtics de la història, sinó que problematitza aspectes de la nostra memòria cultural en proposar la dissolució d'una identitat textual estretament relacionada amb la representació històrica de la figura femenina com un ésser passiu. Com en els contes anteriors, Monzó construeix la història a partir d'una fórmula heretada i força aquest marc genèric fins als límits. En aquest cas, tot i que es poden establir paral·lelismes entre aquesta re-escriptura de Monzó i la versió paròdica que en va fer Slawomir Mrozek, crec que Monzó va més lluny que l'autor polonès. A la versió de Mrozek, el príncep, com a ésser meta-

11 *A Fantasy: The Literature of Subversion*, Rosemary Jackson assenyala que els textos fantàstics sovint tracten de temes tabús, com la necrofilia o l'incest (49).

12 A *The Enchantment: The Meanings and Importance of Fairy Tales*, Bruno Bettelheim critica Perrault perquè "indiscriminately mixes petty rationality with fairy-story fantasy" (230) quan fa que la reina-sogra vulgui menjar-se amb salsa Robert la seva neta (filla de la Bella Dorment i el príncep), o quan el narrador comenta que els vestits de la Bella Dorment estan passats de moda, cosa gens estranya si tenim en compte que ha dormit durant cent anys: "[t]he dress detail, for example, destroys that mythical, allegorical, and psychological time which is suggested by the hundred years of sleep by making it a specific chronological time. It makes it all frivolous [...], Perrault destroyed the feeling of timelessness that is an important element in the effectiveness of fairy tales" (230). Al revés del que creu Bettelheim, jo diria que els comentaris "frívols" que Perrault introdueix a la història són els que converteixen la seva versió en una de les més interessants entre les tradicionals. La seva manera d'historicitzar la narració, de fer-la atractiva als seus contemporanis, als qui devia agradar la salsa Robert, ens dona una idea del que aleshores (1697) es considerava humorístic, i introdueix una fisura, irònica i molt actual, a la bastida de valors "eterns" del conte infantil en què es recolzen lectures com les de Bettelheim.

ficcional que és, vol seguir realitzant la funció per la qual està programat, és a dir, vol seguir despertant Belles Dorments. Com que la princesa sembla que no ho vol entendre, en un gest que podria haver fet el Vittorio Gassman de les comèdies italianes dels anys 60, la deixa al bosc amb l'excusa d'anar a comprar mistos per fer un cigarret (*La vida* 93-7). La versió de Monzó és més radical perquè en comptes de fer que la possibilitat de l'existència d'altres Belles Dorments depengui de l'autoconsciència del cavaller (que al conte de Mrozek és com el gnom robòtic de "La micologia"), aquí ens ofereix una segona Bella Dorment, estirada només a uns metres de la primera, una troballa que canvia totalment el significat del mite.

Qüestionant i al mateix temps aprofitant-se del que li ofereixen les versions tradicionals del conte, escriu una paròdia que destrueix el mite de la Bella Dorment com a referència única i, per tant, universal, i s'enfronta amb uns dels aspectes fonamentals de la condició postmoderna: la fragmentació del jo, la inviabilitat d'un concepte d'identitat que es basa en la il·lusió d'un jo coherent de genealogia cartesiana. Referint-se a narracions postmodernistes, Hutcheon afirma que "[they] challenge narrative singularity and unity in the name of multiplicity and disparity. Through narrative, they offer fictive corporality instead of abstractions, but at the same time, they do tend to fragment or at least to render unstable the traditional unified identity or subjectivity of character" (*A Poetics* 90).

A "La Bella Dorment", el tema romàntic del doble passa a ser el tema contemporani del subjecte plural i fragmentat. Les interpretacions unitàries de la subjectivitat s'han desintregat, de la mateixa manera que s'han desintegrat les interpretacions no-obertes i totalitàries dels textos. El reconeixement de la naturalesa fragmentada i dispersa de la existència s'expressa aquí a través de la destrucció d'un mite especialment significatiu perquè simbolitza, potser més bé que cap altre, el paper passiu que la història ha atorgat a les dones. Si la Bella Dorment no és única, ja no serveix com a model referencial, i la resistència al canvi pròpia del mite queda minada des de dins. Una Bella Dorment desmitificada ja no podrà utilitzar els seus atributs per perpetuar uns valors «eterns». La bellesa, la paciència, la submissió, deixen d'actuar com a referències tiràniques. Si hi ha moltes Belles Dorments, la mítica del conte patriarcal queda alliberada. Ja no està condemnada a ser bonica, o obedient, o a esperar que arribi el príncep i la salvi de la invisibilitat i el no-res d'un son sense somnis ni malsons.

Les Belles, si són moltes, aviat perdran la innocència i per tant no serà gens fàcil de fer-les anar a dormir durant cent anys. D'altra banda, els prínceps, aclaparats pel pes de la responsabilitat del "seu paper a la història", també podran reposar, i no caldrà que facin de despertador o que trobin excuses per anar-se'n corrents.

Aquí pot ser convenient recordar aquella paròdia d'Andy Warhol que reproduceix el quadre de La Gioconda trenta vegades en una de les seves serialitzacions (com la del seu l'autorretrat o la de la fotografia de Marilyn Monroe). *Thirty Better Than One*, la titula. L'art pop (que privilegia la reproducció mecànica de l'art) i el postmodernisme (que posa de manifest que tot es converteix en un producte de consum i problematitza l'herència de la tradició) coincideixen a l'obra de Warhol i proporcionen punts de contacte amb la Bella Dorment múltiple de Monzó. Si no hi ha una Mona Lisa, si n'hi ha moltes, l'expressió que ens recorda un dels llocs comuns de la misogínia disfressada d'admiració, el de la dona enigmàtica (i allunyada, i silenciada, i negada) perd força com a referent immutable. Si n'hi ha moltes, com de Belles Dorments, ja no les podem posar en una vitrina perquè no s'alterin, la seva presència es desacralitza i s'allibera. El seu jo es multiplica i el seu paper d'objecte (mut) del diseg es torna problemàtic.

"LA MONARQUIA"

A *The Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Bruno Bettelheim ofereix una lectura freudiana i decididament positiva del conte infantil tradicional. Els joves herois i heroïnes que han de superar tot tipus de dificultats valent-se d'armes com l'enginy, la valentia o la generositat, són models encoratjadors pels joves lectors i lectores, que poden identificar-s'hi i trobar-hi una fugida esperançadora de les seves pròpies angoixes, com per exemple la que ocasiona l'allunyament dels pares, que inevitablement, tard o d'hora, s'ha de produir. El final feliç, per tant, lluny de representar "an unrealistic wish-fulfilment" (Bettelheim 11), subratlla la importància d'establir relacions interpersonals genuïnes.

Seria difícil trobar a les paròdies de Monzó consols d'aquesta mena. El final de "La monarquia" (*Vuitanta-sis* 459-61), la versió monzoniana de «La Ventafocs», no proporciona solucions fàcils, i més aviat podria llegir-se com el començament d'una altra història, amb una Ventafocs post-epifànica que ha deixat enrere la innocència. La primera novetat que s'observa en aquest conte (després del títol, amb possibles connotacions satíriques totalment contemporànies) és, de fet, la problematització de l'inici i del final del conte de fades tradicional. A "La monarquia" la Ventafocs ja està casada. Fa temps que aquell príncep tan fetitxista la va identificar com la propietària de la sabateta de vidre i s'hi va casar. Però en comptes de ser feliços i menjar anissos, aquesta Ventafocs té alguns problemes. Per començar no té ni nom, tot i que això, en certa manera, també els passava a les seves antecessores intertextuals. Com diu Angela Carter, "[t]he technique

of the folk tale demands they exist, in some degree, as abstractions. Red Riding Hood, Hop o' my Thumb, Cinderella and Bluebeard are all descriptions rather than names, nicknames that tell you what a person is rather than who he is. The folk tale tends to define identity by role (*Fairy* 15).

El fet que al conte de Monzó la Ventafocs amb prou feines tingui el nom descriptiu amb què la identifiquem¹³ evidencia el silenci històric imposat a les dones. Tenir un nom, inscriure's amb un nom en una narració, és una manera d'apropriar-se de l'espai textual. Aquí, des de la primera línia del conte, la Ventafocs està mancada d'aquest territori propi.

La veu narradora, en un exercici demolidor i antipuritat, que ho desmitifica tot i que compta amb els lectors per establir un diàleg irònic amb el text parodiat, arrodoneix amb un "etcètera" la llista de meravelles que van permetre que la Ventafocs anés al ball; informa de la predilecció del príncep per les pràctiques sexuals de la "sodomia i la dutxa daurada"; i recorda els números de les sabates de la Ventafocs, un 36 –no pas tan inusual, pensa ella, moltes noies deuen calçar un 36– i de les germanastres, un 40 i un 41.

Les absències del llit conjugal i les taques de pintallavis al coll de la camisa del príncep fan que una nit la Ventafocs es decideixi a seguir-lo. I així escolta, darrere una porta tancada, les rialles del seu home i de dues dones. Com altres heroïnes que han hagut de creuar llindars simbòlics per adquirir el coneixement necessari que les farà més sàvies i més expertes, ella entra a l'habitació desconeguda, arrossegant-se com un rèptil perquè no la vegin. No distingeix gaire bé les tres figures que es diverteixen al llit, però els tres parells de sabates són indicis prou clars: unes són del príncep, les altres, femenines, amb talons altíssims i enormes, unes negres del 40 i les altres vermelles del 41, només poden ser de les germanastres.

Un crític va resumir la diversitat d'aquesta paròdia afirmant que "mostra el príncep de la Ventafocs alleugerint el tedi conjugal amb les germanastres" (Vilella 20). Aquest tipus de lectura, que veu la transgressió sexual del príncep com un acte d'alliberament, repeteix un esquema patriarcal que situa les dones en dues categories homogènies: les "dolentes" (sexualment alliberades), i les "bones" (avorrides i controladores). També confirma el que Luce Irigaray diu a "This Sex Which Is Not One": "Female sexuality has always been theorised within masculine parameters" (99), és a dir, que la dona sempre ha estat

¹³ A la versió revisada de *Vuitanta-sis contes*, Monzó ha afegit el subjecte explícit "L'antiga ventafocs" [sic] al predicat "decideix acomodar-se a la tradició" (*Vuitanta-sis* 461), en la frase que inicia l'últim paràgraf del conte. Aquest subjecte no apareixia a la 1^a edició d'*El perquè de tot plegat* de 1993 ni a les posteriors reimpressions del recull.

pensada en masculí. Però "La monarquia", em sembla, supera aquestes expectatives tan limitades.

D'entrada, és narrat en tercera persona però s'hi privilegia la perspectiva de la noia: la focalització del conte és clarament parcial, la peripecia moral que interessa és la seva. Si les versions tradicionals del conte atorgaven prioritat al príncep i a la seva dèria per trobar una noia bona, bonica i de peus petits (i la Ventafochs s'adaptava perfectament a aquest desig), ara la perspectiva recull la visió femenina silenciada històricament. Ser l'objecte dòcil del desig a la Ventafochs no li ha servit de res, finalment, però, li ha arribat el moment d'interrogar-se sobre la seva posició marginal i d'esdevenir subjecte. I els canvis també afecten altres figures femenines del conte: el riure satisfet de les germanastres recorda el de *The Laugh of the Medusa*, on Hélène Cixous parla de la necessitat del text "femení" (aquí entenc que l'adjectiu designa un espai alternatiu, no un espai biològic, i Monzó escriu, de vegades, textos "femenins",¹⁴ és a dir, "desobedients") de ser subversiu, volcànic, "to smash everything, to shatter the framework of institutions, to blow up the law, to break up the 'truth' with laughter" (258), per tal de poder oferir resistència al control i a la definició masculines. El comportament sexual de les germanastres contrasta amb el de la ingènua Ventafochs. Es diverteixen, s'ho passen bé, i fan el que els ve de gust amb el seu cos. No sembla pas que es limitin a ser l'objecte de les fantasies sexuals del príncep. Podria argumentar-se que, avenint-se a un joc de tres, les germanastres satisfan ancestrals desitjos masculins de poligàmia, tot mostrant, al mateix temps, molt poca solidaritat amb la germana petita. Ara bé, l'esperit llibertari d'aquestes dones de peus grossos i ben falcats a terra –amb ecos subversius de *drag queens*–, la seva falta de respecte pel sexe com una activitat exclusivament matrimonial, i el seu riure convençut i sense remordiments, serà el que concedirà a la Ventafochs el seu moment epifànic. Més que no pas germanastres dolentes (que a Perrault són perdonades i als Grimm castigades), aquí són unes "germanes" grans que han ajudat a la Ventafochs a veure-hi clar. A la introducció de l'antologia de contes *Wayward Girls and Wicked Women*, Angela Carter sosté que: "[...] most of the women in these stories, even if they do not prosper exceedingly, at least contrive to evade the victim's role by the judicious use of their wits, and they share a certain cussedness, a bloodymindedness" (xi).

¹⁴ Aquest és un concepte molt acceptat. Entre altres, a *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Alice Jardine l'estableix en discutir l'obra de determinats pensadors francesos (Lacan, Derrida, Barthes, Deleuze i Guattari, etc.). Al·ludint a l'obra de Jardine, Barbara Creed afirma que "feminine writing" does not necessarily signify writing by a woman" (49), es tracta més aviat de la construcció d'un discurs "femení" en el sentit que qüestiona els grans récits occidentals, i evidencia la crisi de la representació, el descentrament del subjecte i la crítica del binarisme (Creed 51).

Una cosa semblant podríem dir de les germanastres de la Ventafofs, sempre victimitzades (amb el càstig o el perdó) per dolentes i per lletges. La paròdia de Monzó no sols concedeix a la Ventafofs una existència textual que no la sotmet al príncep, sinó que allibera les dones que la història ens ha presentat com a dolentes del pes de la seva culpabilitat. De totes les paròdies de Monzó, aquesta és potser la que posa en pràctica de manera més efectiva el descentrament dels valors hegemònics. El tractament de les germanastres recorda «Unpopular Gals», de Margaret Atwood, en què es dona veu a tres de les figures femenines condemnades pel conte de fades: la germana lletja, la bruixa i la madastra, capgirant la perspectiva habitual i posant de manifest l'arbitrarietat dels valors morals amb què se les ha identificades.

Seguint el príncep a través dels llargs corredors de palau, la Ventafofs busca explicacions a la seva infelicitat. El que descobreix la pot fer sortir del punt mort on es troba. Com al conte tradicional, també la veiem al començament d'una vida nova, però aquí no és pas el príncep qui té la clau de la possible felicitat. La Ventafofs tota sola, com la Caputxeta de Carol Ann Duffy, haurà d'aprendre a existir sense ser el complement de ningú. L'exili del benestar domèstic, encara que dolorós, és el que finalment li ha de permetre de canviar de pell, i d'aprendre a estimar-se com un ésser complet.

A primera vista, pot semblar que tant la Ventafofs com les germanastres i el mateix príncep, amb el seu comportament, responen a una distribució patriarcal de papers. Una altra vegada veiem figures femenines enfrontades per la tria que fa un home. Des de «La Blancaneu» a *The Graduate*, la veu que decideix qui és la més maca és sovint una veu masculina. No obstant, al conte de Monzó, la repetició d'aquest esquema, d'acord amb el que és habitual a la paròdia, introdueix una sèrie de variants, i aquestes variants fan que la «norma», filtrada a través de la ironia, evidencii el seu caràcter de construcció cultural, contingent i provisional, invalidant així qualsevol possible valor intocable que se li volgués associar.

El final de «La monarquia» pot relacionar-se amb tres contes que, de maneres diferents, deixen una figura femenina a les portes d'una vida solitària, però potencialment millor que la vida en companyia que havia tingut fins aleshores. Són «Bluebeard's Egg», de Margaret Atwood, «Bliss», de Katherine Mansfield, i «Cirugia plàstica», de Maria Eugènia Salaverri. A tots quatre contes hi ha una dona casada que descobreix la infidelitat del marit, i en tots els casos, malgrat la primera reacció silenciosa, aquest descobriment pot ser l'empenta que les dones necessitaven. Com a la Ventafofs de Monzó, és a elles que els toca de reinventar les regles del joc. Només la soledat de la renúncia pot fer-les anar endavant. Tots aquests textos situen la dona a les portes d'un canvi, amb les cartes a la mà per fer-lo efectiu. Cap d'ells

indica si aquest canvi realment es produeix, però tots confirmen la impossibilitat d'utilitzar la innocència o la ingenuïtat com a mecanisme de protecció. Les dones que aquests textos construeixen han de creuar "la línia que separa la víctima de la heroïna", com li aconsellen les Dones a la Princesa que vol escapar-se del seu conte a «Érase una vez», d'Ana Rossetti.

L'any 1975, a la cançó *Qualsevol nit pot sortir el sol*, Sisa donava la benvinguda a Blancaneu, Pulgarcito, els tres Porquets, el gos Snoopy, Simbad, l'Alí Babà, en Gulliver, la fada i la Ventafocs, Tom i Jerry, la família Ulises, el capità Trueno, en Guillem Tell... "passeu, passeu, de les tristoris en farem fum, la meva casa és casa vostra, si és que hi ha cases d'algú". Segons Moncho Alpuente, "tot i que semblava una cançó nostàlgica, tenia una increïble força pop, [...] posava un pont entre la nostàlgia i la contracultura" (Gámez 75). De la cançó de Sisa, que volia que s'acabés la nit franquista i reivindicava els éssers de paper de la cultura popular que l'havien feta menys feixuga, s'ha dit que va ser un himne generacional (Gámez 73). Per la gent de l'edat de Monzó, que és la meva, va ser bo que algú ens digués que es podia fer fum de les tristeses i que el que havíem imaginat era tan important com el que havíem viscut. Divuit anys més tard, quan Monzó publica aquestes paròdies en *El perquè de tot plegat*, la ironia, que no allibera del tot de l'enyorament però que permet establir distàncies, s'ha convertit en una aliada formidable en el viatge crític cap al passat. Si al 75 calia convocar els pobladors imaginaris de la nostra memòria cultural perquè ens ajudessin a saber qui èrem i d'on veníem, als 90 es desconfia de la seva innocència transparent. Aquest procés no desemboca pas per força en el cinisme, malgrat les veus apocalíptiques que associen la postmodernitat amb la fi de les ideologies i de la història.

E. Ann Kaplan parla de dos tipus de postmodernisme: "a 'utopian' postmodernism (which moves in a Derridean direction)" i "a commercial or 'co-opted' one (which moves in a Baudrillardian direction)" (3). I explica:

A 'utopian' postmodernism involves a movement of culture and texts beyond oppressive binary categories and could not be imagined without the work of, among others, Bakhtin, Derrida, Lacan, Cixous, Kristeva, and Roland Barthes. This sort of postmodernism has been central to some strands of feminism in its envisioning of texts that radically decenter the subject, its insistence on a series of different spectator positionalities, and its focus on texts where discourses are not hierarchically ordered. (4)

M'atreviria a dir que aquestes re-escriptures iròniques de Monzó encaixen força bé en els supòsits crítics del postmodernisme utòpic de Kaplan. I responen també al que Hal Forster anomena "postmodernism of resistance" (en oposició a un "postmodernism of reaction"),

un postmodernisme crític que "seeks to question rather than exploit cultural codes, to explore rather than conceal social and political affiliations" (quoted in Marshall 10). És també "postmodernism of resistance" en el sentit que Andreas Huyssen utilitza aquesta expressió, per referir-se a la manera que podem afrontar els reptes plantejats pel feminisme, per la preocupació ambiental, per la visibilitat de les cultures que han estat històricament subjectes a ser "l'altra" de la blanca i occidental, i fins i tot per oferir resistència a "that easy postmodernism of the 'anything goes' variety" (220). A través de la paròdia (les d'*El perquè* i les de *Guadalajara*), Monzó ofereix resistències explícites a l'acceptació indiscriminada del canó i de la tradició *per se*, i ho fa a través d'una mirada que busca el compromís moral amb la més estricta contemporaneïtat.

MONTSERRAT LUNATI
CARDIFF UNIVERSITY

REFERÈNCIES

- ADAIR, Gilbert. *The Postmodernist Always Rings Twice: Reflections on the Culture in the 90s*. London: Fourth Estate, 1992.
- ATWOOD, Margaret. "Unpopular Girls". *Good Bones*. London: Virago, 1992. 25-30.
- . "Bluebeard's Egg". *Bluebeard's Egg and Other Stories*. London: Virago, 1992. 131-64.
- AUDEN, W. H. "Reading". *The Dyer's Hand and Other Essays*. London: Faber, 1963. 3-12.
- BACCHILEGA, Cristina. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1995.
- BALLART, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- BARTHELME, Donald. *Snow White*. New York: Atheneum, 1967.
- BELSEY, Catherine. *Desire: Love Stories in Western Culture*. Oxford, UK & Cambridge, USA: Blackwell, 1994.
- BETTELHEIM, Bruno. *The Enchantment: The Meanings and Importance of Fairy Tales*. London: Penguin, 1988.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge, 1990.
- CALVINO, Ítalo, ed. *Fiabe italiane*. Torino: Einaudi, 1956.
- CARTER, Angela, ed. i trad. *Fairy Tales of Charles Perrault*. London: Victor Gollancz, 1977.
- . *American Ghosts & Old World Wonders*. London: Vintage, 1994.

- . *The Virago Book of Fairy Tales*. London: Virago, 1990.
- . *Wayward Girls and Wicked Women*. London: Virago: 1986.
- CIXOUS, Hélène. "The Laugh of the Medusa". *New French Feminisms: An Anthology*. 245-64.
- CREED, Barbara. "From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism". *Screen*. 28-2 (1987): 47-67.
- COOVER, Robert. *Pricksongs & Descants*. New York: E. P. Dutton, 1969.
- DUFFY, Carol Ann. "Little Red Cap". *The World's Wife*. London: Picador, 1999. 3-4.
- ECO, Umberto. "'I Love You Madly,' He Said Self-consciously". *The Fontana Post-modernism Reader*. Ed. Walter Truett Anderson. London: Harper Collins, 1996. 31-3.
- GÓMEZ, Carles. "Qualsevol nit pot surtir el sol fa vint anys". *El temps*. 17 abril 1995: 72-5.
- GARNER, James Finn. *Contes per a nens i nenes políticament correctes*. Trad. Quim Monzó i Maria Roura. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
- . *Politically Correct Bedtime Stories*. London: Macmillan, 1995.
- GOYTISOLO, Juan. *Reivindicación del Conde don Julián*. Ed. Linda Gould Levine. Madrid: Cftedra, 1985.
- The Graduate*. Dir. Mike Nichols. Interp. Anne Bancroft, Dustin Hoffman, Katharine Ross. Embassy, 1967.
- GUELBENZU, José María, ed. *Cuentos populares*. 2 vols. Madrid: Siruela, 1996, 1997.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York & London: Methuen, 1980.
- . *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York & London: Methuen, 1985.
- . *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge, 1988.
- HUYSEN, Andreas. "Mapping the Postmodern". *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. London: Macmillan, 1986. 179-221.
- IRIGARAY, Luce. "This Sex Which Is Not One". *New French Feminisms: An Anthology*. 99-110.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London & New York: Routledge, 1981.
- JAMESON, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society". *Postmodernism and Its Discontents*. Ed. Ann Kaplan. 13-29.
- JARDINE, Alice. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca & London: Cornell UP, 1985.
- KAPLAN, Ann, ed. *Postmodernism and Its Discontents*. London & New York: Verso, 1988.
- KVALE, Steinar. "Themes of Postmodernity". *The Fontana Post-mo-*

- dernism Reader*. Ed. Walter Truett Anderson. London: Harper Collins, 1996. 18-25.
- The Lady from Shanghai*. Dir. Orson Welles. Interp. Rita Hayworth, Orson Welles, Everett Sloane. Columbia, 1948.
- LEE SIX, Abigail. "La paradigmática historia de Caperucita y el lobo feroz: Juan Goytisolo's use of 'Little Red Riding Hood' in *Reivindicación del Conde don Julián*". *Bulletin of Hispanic Studies*. 65 (1988): 141-51.
- LUTTAZZI, Danielle. "Cappuccetto splatter". *Gioventù cannibale: La prima antologia italiana dell'orrore estremo*. Ed. Danielle Brolli. Torino: Einaudi, 1996. 63-8.
- . *Juventud caníbal: Antología del horror extremo*. Trad. Juan Vivanco. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998].
- LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. G. Bennington i B. Massumi. Manchester: Manchester UP, 1984.
- MANGANELLI, Giorgio. *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*. Milano: Rizzoli Editore, 1979.
- MANSFIELD, Katherine. "Bliss". *The Collected Stories*. London: Penguin, 1988. 91-106.
- MARSHALL, Brenda. *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*. New York & London: Routledge, 1992.
- MONZÓ, Quim. *Del tot indefens davant dels hostils imperis alienígenes*. Barcelona: Quaderns Crema, 1998.
- . *No plantaré cap arbre*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
- . *Tot és mentida*. Barcelona: Quaderns Crema, 2000.
- . *Vuitanta-sis contes*. Barcelona: Quaderns Crema, 1999. [Edició revisada dels següents reculls: *Uf, va dir ell*. Barcelona: Quaderns Crema, 1978; *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*. Barcelona: Quaderns Crema, 1980; *L'illa de Maïans*. Barcelona: Quaderns Crema, 1985; *El perquè de tot plegat*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993; *Guadalajara*. Barcelona: Quaderns Crema, 1996].
- MROZEK, Slawomir. *La vida difícil*. Trans. B. Zaboklicka i F. Miravittles. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
- . *L'arbre*. Trad. B. Zaboklicka i F. Miravittles. Barcelona: Quaderns Crema, 1998.
- New French Feminisms: An Anthology*. Eds. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1988. 245-64.
- PUNTÍ, Jordi. "Un altre pas de rosca". *El País*, Quadern. 16 març 2000.
- ROSSETTI, Ana. "Érase una vez". *Mujeres al alba*. Madrid: Alfaguara, 1999. 161-70.
- SALAVERRI, María Eugenia. "Cirugía plástica". *Últimos narradores*:

- Antología de la reciente narrativa breve española*. Eds. Joseluís González i Pedro de Miguel. Pamplona: Hierbaola, 1993. 179-90.
- TODOROV, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP, 1975.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. "Robinson y el capitalismo salvaje." *El País*, Babelia. 27 desembre 1997.
- VILELLA, Eduard. "Ecos manganellians en la narrativa de Quim Monzó. Referents i models literaris en l'horitzó de la postmodernitat". *Rassegna iberistica*. 559 (1997): 17-29.
- WALKER, Nancy. *The Disobedient Writer: Women and Narrative Tradition*. Austin: U of Texas P, 1995.
- WARNER, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. London: Catto & Windus, 1994.
- ZARRALUQUI, Pedro. *Retrato de familia con catástrofe*. Barcelona: Anagrama, 1989.